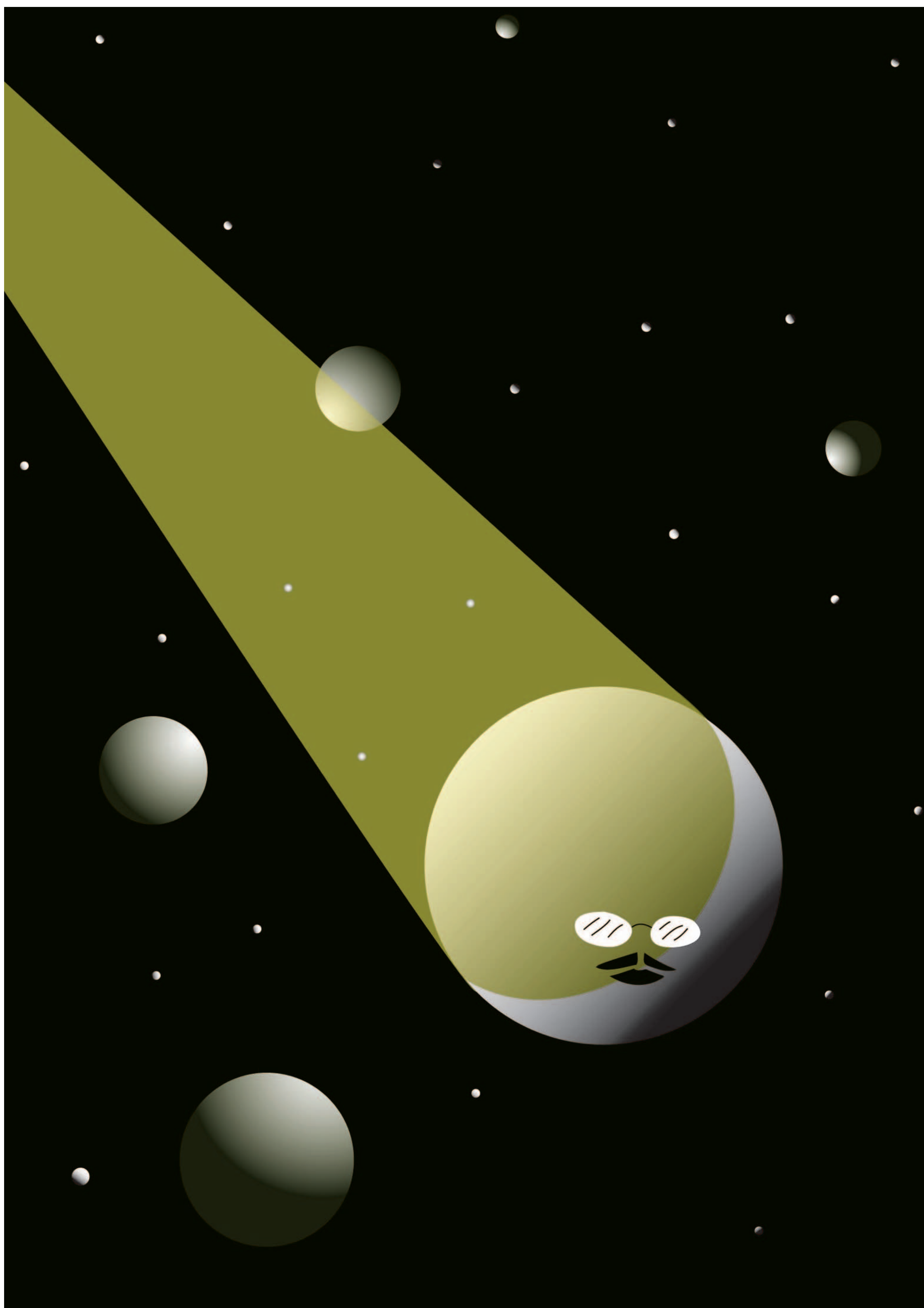
SUPLEMENTO
LITERARIO DE
PAGINA/12
AÑO V Nº 302
17 • 8 • 2003

RADAR libros



LOLA GOLDSTEIN

El mundo de Handke

El peso del mundo, **el extraordinario diario que Handke escribió entre 1975 y 1977, llega ahora a las librerías argentinas, después de casi veinte años de ausencia, en una nueva traducción realizada por la editorial Adriana Hidalgo. Tratándose de alguien que acaba de decidir abandonar la literatura para siempre, la reedición es todo un acontecimiento.**

El peso del mundo

POR PETER HANDKE

24 de marzo

Durante mucho tiempo de mi vida rechacé con toda mi alma el mundo exterior y ahora que creo estar abierto a él, el mundo exterior ataca *mi cuerpo*

¡Ojalá de una vez por todas, como ahora, el miedo a la muerte, amenazante y ensordecedor, se convierta en un tranquilo dolor corporal! (Ya ni me escucho a mí mismo.)

El frío teléfono

Lo que me pareció un maligno chisporroteo mecánico entre la gente del parque, resultaron ser unos carritos para bebés

Me doy cuenta de que en los momentos de pánico mortal tengo las patas levantadas como un conejo, saco el trasero, una especie de homosexual

Incluso al subir un cierre pensar que ése va a ser el golpe de muerte

"Vamos, quédate un rato más", dije sonriendo, "tengo un poco de miedo"

Pasa un ómnibus, con el cielo amarillo de la tarde en el vidrio trasero: "Tampoco eso me dice nada ahora"

Después lavé toda la vajilla para que no quedara nada sucio. (Escribo sobre mí en el pasado.)

Quizá el pánico mortal durante el cual todo me golpea de muerte –un grano de arroz pegado en el fondo de la olla, el chillido de un corcho– me cure de mi falta de control. Sin embargo, hace un ratito, cuando estaba ese matrimonio de idiotas y yo pensaba que debía deshacerme escuchando lo que decían, aprehendiendo lo que ellos son, mi estado fue peor: creí poder huir de mí mismo percibiendo a los otros o alguna otra cosa, y me di cuenta de que era eso lo que me enfermaba

Y, sin embargo, estuve todo el día luchando silenciosamente, con atención y astucia, contra la muerte

El presidente de la república, hablando en la televisión, está intimidado y tiene los rasgos de las caricaturas que siempre hacen sobre él; a veces, antes de decir una palabra, hace en el aire movimientos equivocados con la lengua, hasta que por fin encuentra el principio correcto de la palabra. (El presidente nunca va a aceptar que franceses disparen contra franceses.)

La idea de que para mi salvación tendría que ver, en lugar de toda esa gente, simplemente un plato volador

Cuando se termina la televisión a medianoche, estoy de nuevo en peligro. (Me volví a reír con los chistes.)

En el momento más terrible quise comprar un diario para simular un día normal

Levantarse y caminar, ¡qué felicidad!

A pesar de todo, siguen los presentimientos y alusiones a un esqueleto de dolor dentro de mí, dentro de mi suave y casi insensible borrachera

Mi incapacidad para dejar que me ayuden: es también una especie de frialdad, de indiferencia

Y este que se está cambiando, éste sigo siendo yo

Alguien me llamó por teléfono para visitarme al día siguiente y no sé por qué le dije que insistiera con el timbre

25 de marzo

Me desperté con pánico en la oscuridad y salí a la calle, apenas un sobretodo y el piyama; un pájaro silba como cuando un dueño llama a su perro

Pequeño y estrecho mundo del asustado

Caminaba rápido por la calle, pasó un ómnibus y descubrí en la oscuridad a algunos pasajeros. El ómnibus todavía no tenía las luces de adentro encendidas

Como salvación, adecuarse a *otro* dolor

Gatos sobre los montones de basura

Desde un sótano ruge la calefacción

Si alguna luz está encendida, casi seguro que es en las buhardillas

Nubes de humo salen de una chimenea, aunque todavía es noche profunda

Pilas de diarios mojados junto a las paradas de ómnibus, vacías e iluminadas

De pronto, aunque pasan muy pocos autos, la sensación de que se ha desatado el infierno (anotaciones del pánico)

La lluvia en los ojos, fría y reconfortante

Durante la extracción de sangre: las sombras de la sangre que gotea

Crujido de papel junto a un enfermo

Después de una larga "indescriptibilidad" por fin conseguí volver a percibir mis pensamientos (anotar lo más mínimo enseguida, para saber qué es lo que me ha calmado)

Por primera vez en mucho tiempo, mientras comía uvas y escupía las semillas en la mano, parado frente a la pileta de la cocina, pude pensar en un futuro (de noche)

26 de marzo

Estiraron encima de mí la sábana sobre la cual estaba acostado

Estar *acostado* en la ambulancia en contra de la dirección de marcha, en un embotellamiento en la autopista; el sol brillaba muy fuerte y yo para nada tenía la necesidad de estar acostado, ellos me obligaron. En el hospital: cuando le pregunté a la doctora si quizá podría salir mañana, ella respondió: "Eso no está descartado"

Ya he vuelto a hablar conmigo, aunque sólo interiormente: ¿una buena señal?

Aquí todos le cuentan su historia a la doctora y ella podrá decir que conoce la vida en todas sus facetas, pero uno tiene la sensación de que ella conoce la vida sólo en la pequeña y única faceta que, como médica, puede tener

Leyendo *Bajo la rueda*: escribir para darle a la juventud la dignidad que se le niega en la vida

El único instante de tranquilidad, de silencio, durante el horario de visitas, le es concedido a mi compañero de habitación cuando la esposa se despide de su esposo enfermo con dos besos en las mejillas... mejor dicho, un momento después

27 de marzo

La fuerza de la ternura que de pronto disuelve la resistencia en que consiste mi yo

La doctora le preguntó al viejo enfermo (tres infartos de corazón) la fecha de nacimiento y cuando él respondió, en agosto, ella estalló en un suave y fingido entusiasmo: "¡Oh, justo en mitad de las vacaciones!" Me di cuenta de que para todas las historias ella tenía preparadas las mismas preguntas y observaciones: que había que buscar en uno la causa de la enfermedad, que a ella también las cosas le iban así, etc. ¡Con qué rebosante ausencia nos miraba y se quedaba con nosotros! A menudo, aparentando gran interés y atención, preguntaba lo mismo dos veces. ¡Había olvidado no sólo la respuesta sino también su propia pregunta! Su mente estaba en otro lado con expresiones y gestos de estar con nosotros. (En realidad me gustaría probar al menos una vez a esta mujer, para "mi placer privado".) Hace un ratito vino y dijo mientras hacía un gesto tranquilizador con la mano: "¡Conserven la calma! ¡No hagan montañas de sus problemas! ¡No se queden atrapados en el túnel! (Y su reemplazante nos observa a los ojos con una mirada igual de larga y vacía.)

Sentí que la doctora antes de irse me iba a dar la mano y sostuve mis manos contra la corriente de aire para que no sudaran

Esa cosa que durante la noche saltaba bajo mi cama, como si estuviera dentro del colchón; y cuando me tiré en otra cama, sin saber si se trataba de una pesadilla, volvió a saltar algo, como atrapado, algo salvaje, con claustrofobia. Y dos días después encontré una rata agonizante respirando sin hacer ruido sobre el rojo piso plástico de la cocina; la barrí con la escoba de mano y la pala y la tiré en una bolsa de plástico; después puse la bolsa en el patio junto a la basura

Los médicos dicen a menudo "un poquito", "un poquitito": "Volvió a escupir hoy un poquito de sangre". "Su presión sanguínea subió un poquitito"

Todas estas personas desconocidas, todo este ajetreo ruidoso... de hecho tranquilizan "un poquito"

O usan eufemismos como: "El análisis naturalmente no es un paseo" y tautologías: "L'hôpital c'est l'hôpital"

Sentirse de nuevo señor de sí y del propio cuerpo: ¡sentimiento señorial!

De pronto la idea de que cuando me abandone la opresión en el pecho también me abandonará el sentimiento de estar vivo

El anciano, después de su tercer infarto, acompaña todo lo que cuenta, incluso las bromas, con un movimiento que consiste en dejar caer con resignación sus brazos o manos

Miedo mortal: no poder sentir ninguna de las cosas que uno ve, porque uno ya no tiene humor

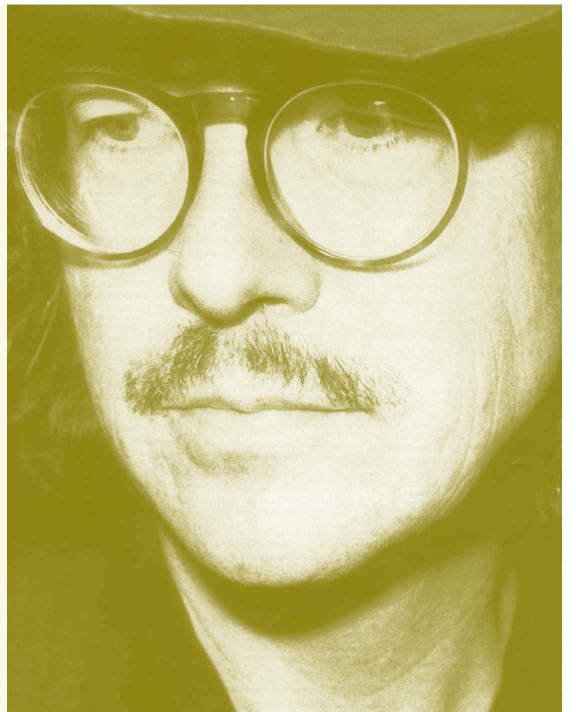
Asesinado por la realidad ortodoxa

Cuando el doctor dijo que yo debía volver a la sala de reanimación, el paciente de al lado puso enseguida en mi mesita un diario que le había prestado

Casi espero con ganas el momento en que me saquen sangre

La luz intermitente del cardiógrafo y la luz intermitente de los aviones que aterrizan delante de la ventana

Crónica de un hombre solo



POR ALAN PAULS

Siglos antes de reemplazar al suizo Bruno Ganz por el argentino Renault Mégane, Wim Wenders (1945) fue la pata cinéfila de un tándem que por entonces –principios de la década del 70– amagaba con dar un golpe importante: liberar la sensibilidad alemana del *kitsch*, arrancarla del ostracismo provinciano al que parecía condenada e infiltrarla en las órbitas más influyentes de la cultura europea. La otra pata de la sociedad, literaria, era el austríaco Peter Handke (1942), famoso entonces por un precoz *thriller* objetivista (*Los avispones*, 1966) y una comentadísima provocación teatral (*Insulto al público*). Entre 1971 y 1987, Wenders y Handke promovieron el nuevo *Zeitgeist* alemán –que combinaba las rémoras estéticas de la *nouvelle vague* con una sólida poética de la perplejidad– en tres películas conjuntas: *El miedo del arquero ante el tiro penal* (1971), *Movimiento falso* (1974) y *Las alas del deseo* (1987). En la primera, Wenders adapta, prácticamente calca la novela homónima de Handke (1970), un *esquizopolicial* basado en los vagabundeos a los que se abandona un golero de primera C luego de estrangular sin mayores motivos a la cajera de cine con la que pasa la noche. En la segunda, Handke versiona con inspirada permisividad el *Wilhelm Meister* de Goethe y Wenders consigue el film más contemplativo y novelesco de su carrera, una de cuyas virtudes –no la menor– es el debut de Nastassja Kinski en el papel de Mignon, una adolescente muda que alborota a todos los adultos que la rondan (empezando por su propio padre, el sátiro Armin Müller Stahl). La tercera, la más conocida, es también la más conjunta: Handke escribió un guión original –más bien un par de líneas narrativas y un mosaico de furtivos monólogos interiores– y Wenders, que lo tradujo a 126 minutos de celuloide, logró avistar más de una vez los fulgores de un esteticismo filosófico que olvidaría con pasmosa rapidez.

En rigor, además del trauma del nazismo, que ninguno de los dos llegó a conocer en carne propia pero cuyas silenciosas secuelas de posguerra respiraron, Wenders y Handke compartían tres cosas: el gusto por las narrativas deambulatorias, la pasión por las asincronías que alteran la relación entre palabras e imágenes y la devoción por la literatura, el rock y las iconografías de la cultura popular norteamericana, una cultura de ocupación que –del *juke-box* a la manera de fumar de Humphrey Bogart, del western a Creedence Clearwater Revival– les proporcionaba aquello de lo que la cultura alemana, sacando al innombrable Wagner, carecía por completo: un repertorio de mitos. Wenders, como es bien sabido, sucumbió al ácido corrosivo de la década del 80: dejó que las incomodidades de su alemanidad se diluyeran en un internacionalismo *cool*, reabsorbió su vocación por los relatos itinerantes en la épica de los programas de millaje y, ay, descubrió la ropa de marca (pero nunca logró vestirse como David Lynch).

Como lo prueban sus fotografías actuales –no tan distintas, en realidad, de las de hace veinte años–, que suelen mostrarlo como un *clochard* friolento, suerte de Kung Fu mal dormido, muy remiso a posar, que acaba de llegar de una larga peregrinación y sólo está de paso, Handke tuvo mucha mejor suerte: el formol de la literatura es más eficaz que el de la imagen (o los años '80 entendieron que los libros eran huesos más duros de roer que las películas y los excluyeron del banquete principal). A diferencia de su ex socio alemán, tan sensible a las solicitudes del mundo, Handke declinó todos sus vértigos, se asiló en el mismo ostracismo provinciano que alguna vez lo había empujado a la demencia y se convirtió en el Kaspar Hauser de las letras contemporáneas: un eremita que, según le confesó a Herbert Gamper, vive "solamente de los intersticios", como el musgo. Hizo, él también, una película –*La mujer zurda* (1976), con Bruno Ganz, crónica de una separación cuya versión novelesca escribió *después* de filmarla–, y libros que sembró de imágenes modernas –*Cuando desear era útil*, que incluye "Los secretos públicos de la Tecnocracia", su notable ensayo fotográfico sobre la urbanización parisina de La Défense–, pero básicamente se dedicó a lo que siempre hizo como nadie: estar solo, reinventar el arte de la descripción y componer autorretratos extravagantes.

El peso del mundo es uno de los mejores de su galería (otros que elijo sin pensar, compelido por la nostalgia incurable que me inocularon: *Desgracia indeseada*, el *Ensayo sobre el día logrado* y el *Ensayo sobre el cansancio*, *La tarde de un escritor*). Fechado entre noviembre de 1975 y marzo de 1977, este diario de escritor –uno de los más encarnizadamente regulares que conozco, y también uno de los más laxos– es contemporáneo de la redacción del guión de *La mujer zurda*. Esa simultaneidad no es ajena al uso particular que Handke hace del género: como el film por venir se apodera de las potencias de la narración, el diario puede entregarse sin preocupaciones a los pasatiempos microscópicos, intermitentes y gratuitos de la "crónica de una conciencia". Leyendo *El peso del mundo* no es mucho lo que sabremos de su autor a lo largo de esos diecisiete meses. Algunas pistas penosamente arrebatadas al texto: Handke tiene una hija (A.) a la que suele llevar a la plaza o a la escuela; a veces se fastidia y le dan ganas de golpearla. Handke vive en un suburbio francés, o en el campo, o pasa un tiempo en un lugar de vacaciones, nadando. Un amigo de Handke se muere. Y en el bloque narrativo más consistente del libro (*ver el fragmento reproducido en esta misma edición*), Handke se enferma –un problemita en el corazón– y pasa siete días *de corrido* en un hospital presumiblemente francés (en el paisaje de puros chispazos perceptivos que dibuja el libro, la evidencia de esa mera continuidad "dramática" basta para darnos la impresión de que la experiencia que Handke describe nace y se forma en vivo, ante nuestros ojos).

En *El peso del mundo* casi nadie ni nada tiene nombre, no hay causas ni efectos, los grandes contornos –relaciones, acciones, duraciones, historias– se desvanecen, eclipsados por los pliegues más ínfimos del mundo. Ni siquiera la Historia escapa a este régimen de *vaciamiento* casi blanchotiano: en cerca de 330 páginas aparece sólo dos veces, el tiempo justo para asomar la cabeza y retroceder, ahuyentada por cien caras extrañas que no quieren ser perturbadas. Primeras elecciones en España tras treinta años de dictadura franquista (junio de 1976): "El señor F. dice (porque hay elecciones en España): 'Hoy es un día histórico!'" Mao Tsé Tung: "Malraux sobre Mao: 'Ningún hombre después de Lenin hizo tanta historia como él'. (El campeón en hacer historia... y, sin embargo, ayer, con la muerte de Mao, mi sensación fue que ese hombre quizás en verdad había perfeccionado a los hombres y que con violencia también se recorrió a sí mismo)". En uno de los *insights* más sinceros del libro, Handke escribe: "'Delante de mi cosa se movía algo de alguna manera' (A veces esta frase describe perfectamente mi sensación del mundo)".

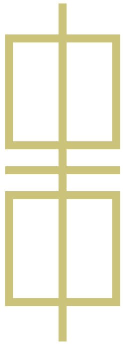
Pero este fanático de la indeterminación, que no tiene más que rozar algo con su prosa para desarraigarlo, es también un enfermo de la nitidez, la precisión, el recorte. Los apuntes de Handke son a veces tan radiográficos que no parecen escritos; son a la vez completamente abstractos y completamente realistas, como una planta arquitectónica o un electrocardiograma. "El niño quiere darme la mano porque le molesta la manga que le cuelga", por ejemplo; o: "Una niña que ya habla como una mujer, sólo con la boca, sin ningún otro movimiento del rostro"; o: "En el cine: un hombre tocó el hombro desnudo de Raquel Welch, y yo tomé conciencia de mis manos frías". Handke describe no como quien duplica por escrito lo que ve, oye o hace, sino como quien lo subraya en la materia misma en la que transcurre –la cotidianidad humilde y asimbólica–, *directamente*, y luego lo extirpa y lo enmarca y lo pega en la página: la descripción como operación de cut & paste, el diario como colección de ready-mades de experiencia. Pero si cada una de las muestras que pueblan *El peso del mundo* –gestos mínimos, pequeños accidentes cotidianos, visiones, contratiempos, forcejeos–, secas como son, tienen la densidad emocional que tienen, es porque Handke encuentra en la escritura del diario la única forma capaz de "traducir" esos recortes sin traicionar su irreductible necesidad conceptual: la forma del haiku; es decir: un milagro de abstracción y realismo en versión lírica.

A lo largo de *El peso del mundo*, Handke, como Greta Garbo, sólo quiere una cosa: estar solo. Las visitas lo perturban; le molesta que le hablen desconocidos por la calle; va de visita a casa de alguien y sólo siente bienestar cuando lo dejan solo en una habitación durante un rato. "Un escritor o cualquiera que ya no soportara estar solo no podría interesarme." Con la soledad –condición mítica de todo escribir, convención clave de la escritura de un diario–, lo que reaparece aquí es el solipsismo maníaco, esa fuerza distintiva que los héroes de la ficción alemana *made in* Handke-Wenders enarbolaban en los años 70 con el orgullo y la autoconciencia icónica con que Marlon Brando o James Dean lucían sus camperas de cuero en la pantalla. Sólo que ahí donde la ficción americana se detiene –cuando el héroe se retira del mundo y queda a solas, sin posibilidad de "conflicto"–, ahí mismo empieza la alemana, la ficción del momento privado: el personaje se pone a hablar a solas; le habla al espejo, a un grabador, a la cámara anónima de un fotomatón, a un teléfono que del otro lado de la línea ya han colgado, o realiza toda clase de acciones gratuitas, hace muecas, tics, monigotadas, imitaciones de gestos que vio y que le gustaron... Como buen discípulo de Kaspar Hauser, el Handke de *El peso del mundo* pone en escena una enciclopedia de manías, compulsiones, reflejos y automatismos que sólo se despliegan lejos de la luz pública, negándola con una encaprichada terquedad. No son secretos atroces; no son traumas, ni pasiones inconfesables, ni dobles fondos inesperados: son los signos cómicos, estériles, a menudo artísticos, de un autismo benévolo que Handke y Wenders elevaron a la categoría de síndrome creador, y que en rigor hunde sus raíces en una tierra mucho más cercana: la tierra de la infancia. De ahí, sin duda, todas esas bandadas de niños que pasan por las páginas de *El peso del mundo*, y que Handke describe con una fruición y una euforia apenas disimulables, como si los niños –porque son opacos, porque están fuera de todo imaginario, porque no conocen la histeria, porque hacen del ensimismamiento una pasión– fueran el objeto ideal para su prosa y, a la vez, las únicas criaturas en las que pensaba la literatura cuando imaginó algo llamado diario íntimo.

Estilos lejanos







ANTOLOGÍA DEL CUENTO CHINO MARAVILLOSO
Rolando Sánchez-Mejías (comp.)

Océano
Barcelona, 2002
240 págs.



POR IGNACIO MILLER

Desde que Marco Polo escribiera su *Libro de las maravillas*, en el siglo XIII, China ha sido, en el imaginario cultural de Occidente, motivo de fascinación y sinónimo de sabiduría, refinamiento y cultura.

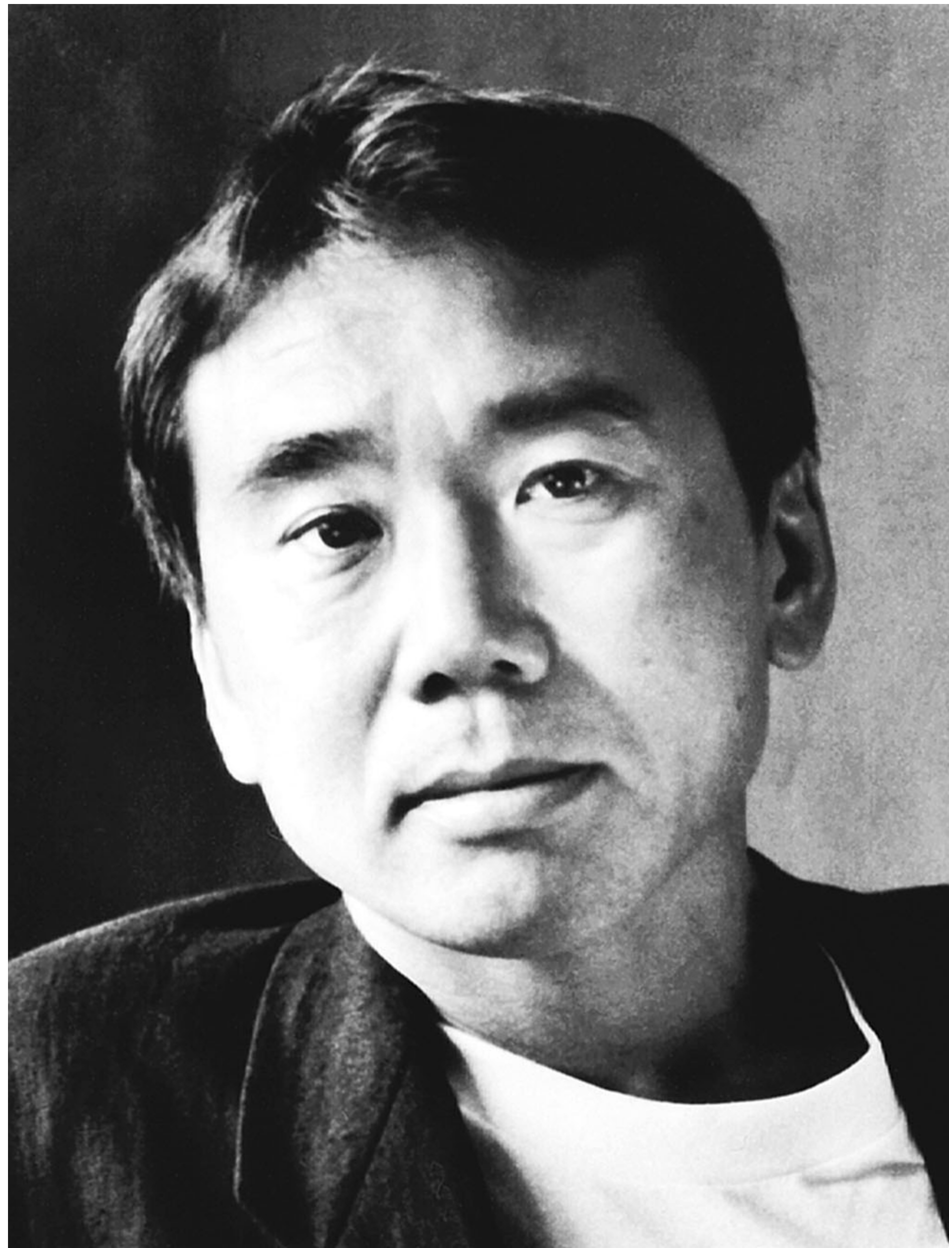
A pesar de la Guerra del Opio, a pesar de Mao Tsé-tung y de la Revolución Cultural, a pesar de los juguetes y de los artículos electrónicos, a pesar de los "tenedores libres" y de los "Todo por dos pesos" que florecían en Buenos Aires hasta hace unos pocos años, China todavía continúa siendo, para nosotros, el lejano y maravilloso Oriente, de modo análogo a como la valoración de Latinoamérica en el Primer Mundo pasaba (y, tal vez, siga pasando) por el tamiz del "realismo mágico". China es el té, el I Ching, la caligrafía, la Gran Muralla, el jarrón de porcelana, el dragón de jade y el gusano de seda.

La presente antología, realizada por Rolando Sánchez-Mejías, no pretende desmentir esta imagen de China sino ampliarla y explotarla, de acuerdo con la idea, expresada en la contratapa, de que "lo fantástico, en China, es una condición propia de su cultura y no un simple género narrativo". Esta pretensión justificaría la inclusión de algunos textos que, aunque buenos, no condicen con lo que suele adscribirse al género maravilloso, ni aun simplemente al fantástico, como el de Gao Er Tai, que es una mirada irónica sobre ciertas prácticas del socialismo chino, o uno de los dos que se recogen de Lu Sin ("El diario de un loco"). Del mismo modo, tampoco pueden encuadrarse dentro de la categoría "cuento" los fragmentos pertenecientes al libro de Marco Polo y al tratado de cosmografía y mitología de la China Antigua, conocido con el nombre de *Libro de los Montes y los Mares*. Por estos motivos, hubiera sido más correcto que esta antología se llamase *Antología de la literatura china*, a secas.

El estudio preliminar, a cargo del mismo Sánchez-Mejías, traza un recorrido de la recepción de la literatura china en Occidente. Asimismo, intenta un acercamiento a la "peculiar naturaleza" de esta literatura, a partir del examen de la noción de "corazón", como principio básico del arte literario chino, y del término *wen* (que, en chino, puede significar tanto "literatura" como "cultura", "civilización" o "palabra"), sin llegar a ninguna conclusión muy definida.

Además de los textos mencionados, el libro contiene apólogos taoístas y confucianos y cuentos tradicionales, en los que abundan las visiones oníricas, los personajes malvados (brujos, zorros y lobos timadores) y los seres fabulosos: entre ellos, los perros del subsuelo, llamados "lobos de tierra o dilang", los chu, "hombres que son tigres o tigres que saben metamorfosearse en hombres, que sienten preferencia por la ropa color malva y que carecen de talón" y, desde ya, los infaltables dragones. Tanto por su extensión como por su importancia dentro de la literatura china, se destacan las selecciones de *Viaje al Oeste* (el fragmento titulado "El rey de los monos") y de *Sueño en el aposento rojo*. Otras partes de este último ya habían sido recogidas en la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, junto con las versiones de los relatos "La sentencia" e "Historia de zorros" aquí antologizadas (cuya fuente, por cierto, no se cita). Aunque en otra versión y colocada bajo la autoría de Richard Wilhelm, también allí estaba otro de los textos recopilados en este libro, "La secta del loto blanco". Mención aparte merece la edición de este volumen. Aunque vistoso y bien encuadernado, la infinidad de erratas es tal que amenaza, en ocasiones, la coherencia textual, y citar una sola equivaldría a desmerecer las demás, amén de otras desprolijidades, entre las cuales no citar el origen de las traducciones (no siempre parejas) no es ciertamente menor.

Doble de cuerpo



SPUTNIK, MI AMOR
Haruki Murakami

trad. Lourdes Porta y Junichi Matsuura
Tusquets
Barcelona, 2003
246 págs.



POR PABLO PÉREZ

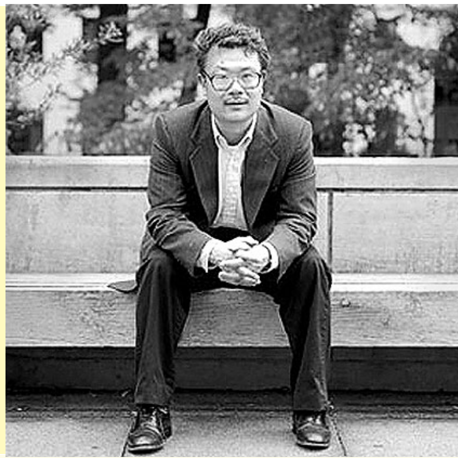
Haruki Murakami es en este momento uno de los escritores más famosos de Japón, e incluso considerado por algunos como un firme candidato para el Premio Nobel. Se hizo popular, sobre todo entre los jóvenes japoneses, tras haber publicado una novela sobre un triángulo amoroso, *Norwegian Wood*, que vendió dos millones de ejemplares. Publicó además, entre otras, *La caza del carnero salvaje*, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (ver *Radarlibros* del 4 de noviembre de 2001). Ganó importantes premios japoneses: el Noma, para escritores noveles, el Tanizaki y el Yomiuri, no obstante lo cual la crítica de su país continuó acusándolo de "trivializar la realidad del país y occidentalizarla".

Y es cierto que en la primera mitad de *Sputnik, mi amor*, lejos de todo color local japonés, los personajes que ocupan los vértices del triángulo amoroso sobre el cual trata la novela podrían ser tranquilamente los personajes de un cuento de David Leavit. El narrador, un joven maestro de escuela, está enamorado de Sumiré, una compañera de la Facultad de Letras que abandonó sus estudios para dedicarse a escribir novelas. Sumiré, a su vez, se enamora de Myû, una mujer empresaria importadora de vinos italianos y franceses, quince años mayor que ella, que la contrata como asistente y la lleva en viaje de negocios a Europa. Este viaje culmina con unas vacaciones en una isla de Grecia. "Por lo que pude leer en la guía", dice el narrador, "aquella era una isla pequeña más, sin ninguna particularidad". Es a partir de entonces que esta novela, que en un principio podría vincularse con el "realismo sucio" norteamericano, da un vuelco hacia el género fantástico. Sumiré desaparece de la noche a la mañana, su amigo va a Grecia para ayudar a Myû a buscarla, y allí, entre los escritos de Sumiré, encuentra un texto que cuenta cómo, años atrás, Myû había quedado toda una noche atrapada en la cima de una vuelta al mundo de un parque de diversiones en una pequeña ciudad suiza.

Desde allí, con unos binoculares, Myû puede verse a sí misma en su departamento en compañía de un hombre –que desde su llegada a Suiza había tratado de seducirla sin éxito–, al que se entrega sexualmente: "Mientras estuve encerrada en la noria, le hizo lo que quiso a mi *yo* del otro lado". La enigmática Myû siente haberse desdoblado y perdido una mitad desde aquella noche tras la cual amaneció con el cabello completamente blanco. Y con aquella mitad, se fue también su deseo sexual. Así como en *Escándalo* de Shusaku Endo, el protagonista, un anciano escritor católico, descubre tener un doble sadomasoquista, en el doble de Myû se condensa su faceta más perversa: "A mí el sexo no me daba miedo. Disfrutaba de él con toda libertad. Pero lo que vi allí era distinto. Eran actos obscenos, absurdos, tenían como único objetivo envilecerme".

De esta manera Murakami, a la vez que refleja con sensibilidad y belleza la vida cotidiana de los occidentalizados jóvenes de Tokio, se aventura con maestría y al filo de la verosimilitud en una historia de fantasmas, retomando el viejo tema del doble. Seguramente lo hace con conocimiento de causa: en Japón existe otro Murakami llamado Ryu, también novelista. El dúo es conocido como "los Dos Murakami".

Revolución cultural



EN EL ESTANQUE
Ha Jin

Trad. Jordi Fibla
Tusquets
Barcelona, 2002
214 págs.



POR ROMINA FRESCHI

Luego de editar *La espera*, segunda novela de Ha Jin, Tusquets traduce y edita esta primera y anterior narración que hoy llega a la Argentina, con más de un tinte castizo en la traducción. El problema del lenguaje no es ajeno a la novela, por eso la extrañeza es enorme al leer, por ejemplo, un "¡me follo a vuestros antepasados!" en la boca de los personajes. En fin, son detalles cómicos que se generan en la lucha de los mercados editoriales, pero es verdad que a la hora de tratar de visualizar de dónde viene este texto, la dificultad del idioma se hace presente.

Ha Jin es de nacionalidad china y vive desde 1985 en Estados Unidos. Escribe en inglés, con una conciencia clara de la dificultad de escribir literatura en una segunda lengua, lo cual implica un aprendizaje constante, y también con la conciencia de que sólo en inglés y en su país adoptivo puede vivir como escritor.

Su país natal, sin embargo, es el escenario de sus relatos. *En el estanque* plantea la historia de un integrante de una comunidad pequeña de China, Colonia del Llano. Shao Bin es el nombre del personaje y la anécdota se construye con las peripecias que éste vive en pos de un ascenso social que lo lleve de trabajar en la sección de mantenimiento de una fábrica a una posición de artista de propaganda partidaria. En el medio, sus aspiraciones se mezclan con ilusiones de un título universitario, una carrera como artista plástico reconocido, el prestigio de un calígrafo tradicional, el recuerdo de la revolución y el deseo, instigado principalmente por Meilán, su esposa, de tener una casa más grande.

El episodio que desencadena justamente todas las demás acciones es el hecho de que la familia de Bin no tenga acceso a una vivienda mejor, de acuerdo con la repartición que se realiza en la fábrica comunista. La no adjudicación de la nueva casa se debe, según Shao Bin, a la corrupción de sus jefes, Liu y Ma, que reservan para sí, y para aquellos que los sobornan, los mejores productos y departamentos. Shao Bin decide entonces iniciar una campaña de desacreditación de sus superiores a través de su afición al arte, con dibujos y afiches que caricaturizan a los líderes. Esas acciones tienen su represalia, y se inicia una guerra interna que va sumando personajes y llega hasta la ciudad de Pekín. En esas idas y venidas, los implicados emplean para su defensa los más diversos discursos institucionales y realizan sus acciones en nombre del comunismo, el Partido, la libertad de prensa, el arte, los antiguos proverbios y la tradición, recurriendo a uno y otro con singular candidez y ridícula incoherencia. Finalmente, en el agua quieta del estanque de Colonia del Llano, queda demostrado que son todos sapos de un mismo pozo: la paz de la comunidad se restablece mediante una serie de arreglos y conversaciones entre Yang, superior de Liu y Ma, con éstos y con el mismo Bin, quien, a último momento, ni piensa en su familia, engolosinado por sus veleidades de artista.

Satírica, cómica y por momentos despareja, la novela deja sin embargo dos o tres momentos de seria trascendencia, todos relacionados con la tarea del arte: Shao Bin experimenta en algunas ocasiones un fervor especial y un goce único en su trabajo, aunque luego el destino de esas obras sea contrario o lejano de su intención original. Esos momentos parecen ser los únicos de aprendizaje real del personaje, a pesar de que más tarde la obra viaja (de China a Estados Unidos y, desde allí, a España y a América latina) con otras consecuencias.

Bananarama



AMRITA
Banana Yoshimoto

trad. Mercedes Corral
Tusquets
Barcelona, 2003
346 págs.



POR CECILIA PAVÓN

Si uno escribe Banana Yoshimoto en un buscador de Internet, se encontrará con cientos de páginas de sus *fans*, que han creado algo llamado "Bananamanía". En estas páginas caseras, la escritora japonesa es venerada como podría serlo un *backstreet boy* o cualquier estrella del videoclip: "Que mi novio Jason me regalara un libro de Banana fue lo mejor que me pasó en la vida, cuando releo sus libros siento la necesidad de escribir una y otra vez las partes que más me gustan", dice en su página Cindy, una chica de 22 años de Baton Rouge, y luego copia una larga lista de fragmentos sobre temas como el amor, la naturaleza, la brisa de la mañana, o un paseo en descapotable por una autopista.

Como si al escribir, Yoshimoto, hubiera tenido en cuenta el deseo de sus fans de llenar de "citas memorables" sus cuadernos de espirales, *Amrita* —su cuarta novela publicada– es un texto hecho de breves pasajes impresionistas, pequeñas meditaciones cotidianas, a la diario íntimo, en la que la trama narrativa no es más que un trasfondo sobre el cual desplegar una sensibilidad particular. Tras un acontecimiento trágico en su vida, la muerte de su hermana gemela, Sakumi, la protagonista principal y narradora, sufre una pérdida temporaria de la memoria. Este suceso se vuelve una puerta de acceso hacia una nueva vida, o la experimentación de un renacimiento, y la excusa para detenerse a contemplar y describir cualquier mínimo hecho cotidiano como si de un fenómeno extraordinario, cargado de poesía, se tratara.

Actos anodinos como conocer a una persona nueva en un bar, reencontrarse con una compañera de colegio o escuchar un compact de *heavy metal* por primera vez son descriptos con una mezcla de exaltación y *naïveté* que para muchos resultará insoportable y para otros tendrá resonancias de iluminación zen. Pero un zen que tiene algo de teen-pop, de rosa chicle, de colegiala tímida y de ojos biselados salida de un manga. Muchos periodistas hablan de la obra de Yoshimoto como el mejor reflejo de la mentalidad y los sentimientos de los jóvenes del Japón contemporáneo, algo así como una *generation x* nipona. Un universo en el que la vida hipertecnologizada de *lap-tops*, tamagochis y edificios inteligentes convive con elementos de un pensamiento mágico que hunde sus raíces en tiempos ancestrales. *Amrita* cumple con este esquema, y a lo largo de la novela se suceden episodios sobrenaturales –apariciones de fantasmas, fenómenos de telepatía y de precognición– con toda naturalidad, y la mayor o menor sensibilidad hacia estos fenómenos paranormales son interpretados como características de la personalidad, en disparatadas reflexiones excéntricas que mezclan términos del psicoanálisis, el sintoísmo, los libros de autoayuda americanos y la filosofía *new age*, sin ningún pudor epistemológico. En este rasgo de su obra hacen hincapié sus detractores, cuando la llaman la "Isabel Allende japonesa", acusándola de seguir una fórmula estereotipada y vacía, creando una imagen de un Japón *for export* –su primera novela, *Kitchen*, publicada en 1988, vendió 6 millones de copias en todo el mundo–.

Más allá de cualquier consideración sociológica, lo más interesante de *Amrita* se encuentra en el riesgo de su simpleza. Una simpleza abrumadora, hasta descarada, que el lector podrá odiar o amar en ambos casos justificadamente. "Ahora que lo vuelvo a leer me doy cuenta de cuán ingenuo es y me ruborizo", dijo Yoshimoto en una entrevista refiriéndose al libro. "Y sin embargo", continúa, "creo que nunca más en toda mi vida podré escribir algo con el mismo abandono, la misma espontaneidad". Entregarse a esta espontaneidad, que por momentos bordea la delgada línea que separa lo sublime de la tontería, es la mejor forma de leer esta novela.

EL EXTRANJERO

TWENTY DAYS WITH JULIAN & LITTLE BUNNY BY PAPA
Nathaniel Hawthorne

Introd. Paul Auster
New York Review Books
Nueva York, 2003
74 págs.

A veces sucede que algún fundador de alguna cosa acaba siendo –con el correr de los años– uno de los exponentes más modernos de aquello que contribuyó a fundar. Tal es el caso del escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne (1804-1865), cuyas ficciones no es que hayan envejecido bien sino que –lo mismo ocurre con las de su amigo y colega Herman Melville– se niegan a envejecer y parecen cada vez más anticipatorias de lo que vino y de lo que vendrá.

Hawthorne –inspirador de firmas tan diversas como la de Eduardo Berti o Rick Moody– no sólo prenuncia la gran novela social americana del siglo XX (con su eterno conflicto entre el rancio puritanismo y la liberación utopista de un posible Nuevo Mundo), el relato con antihéroe existencialista ("Wakefield") y –como señala Borges– a todo "lo kafkiano", sino que, además, propone el modelo de escritor-recluso que harían suyo Salinger y Pynchon. Y buena parte de su sistema y su credo se encuentran en sus *notebooks* americanos, italianos, ingleses y franceses –"tan nutritivos y reveladores como los de Fitzgerald y Cheever, sus claros descendientes directos– y de los que ahora sale este *Twenty Days with Julian & Little Bunny by Papa*, que puede leerse casi como una *nouvelle* doméstica en la que casi sin proponérselo se inaugura un subgénero: el de adulto súbitamente a solas y a cargo de un hijo.

Lo que se cuenta aquí son tres semanas de un escritor maniático súbitamente convertido –cuando su mujer, Sophia Peabody, y sus hijas, Una y Rose, parten de viaje a Boston– en Padre Total a cargo de un hijo de cinco años adicto a hacer demasiadas preguntas (Julian, niño de mirada seria cuyo daguerrotipo nos mira desde la portada de este librito exquisito) y una mascota (un pequeño conejo, Little Bunny, que acabará siendo conocido como Hindlegs). El apoyo logístico de Mrs. Peters (cocinera y ama de llaves de la granja en Massachusetts) no es un gran con-

CICLOS

El lenguaje es un virus

En su ciclo "La mesita de luz", Luisa Kuliok incita a leer por placer. *Radarlibros* la acompañó en varios encuentros y habló con la actriz sobre el goce de dejarse llevar por un libro.



FOTO: NORA LEZANO

POR MARIANA ENRIQUEZ

"¡Hoy tengo menos luz o yo ya estoy ciega!", exclama Luisa Kuliok mientras se acomoda los anteojos para poder leer en voz alta el cuento "La resurrección de la carne" de Angélica Gorodischer, sobre una mujer que abandona la sensatez y se entrega a los Jinetes del Apocalipsis y un rubio en Harley Davidson. Desde el primer miércoles de junio, la mujer que fue *La extraña dama*, la heroína más famosa de las telenovelas argentinas, está al frente de un ciclo de la Dirección General del Libro en la Biblioteca Centenera. *La mesita de luz* la tiene como anfitriona, y ella fue la encargada de elegir a los invitados.

La lista es bien heterogénea: el primer convocado, en junio, fue Arnaldo André; en julio Vanina Oneto, la "leona" capitana del seleccionado argentino de hóckey sobre césped, en agosto el bailarín Maximiliano Guerra, y faltan Lola Berthet, la joven actriz de *Costumbres argentinas*, Gustavo Cordera y Juan Subirá, del grupo de rock Bersuit Vergarabat y la cocinera Blanca Cotta (5/11). "La idea era que no fueran escritores", dice Luisa Kuliok. "Se me ocurrió que teníamos que convocar gente mezclada, gente que fuera significativa para el público. A todos les encantó la idea, y los halaga que se los vincule con algo que no es específico de su carrera. Yo fui muy ambiciosa, la gente que viene está muy ocupada. Todos son personas descollantes en su actividad, por su disciplina y seriedad. Lo que busco en el ciclo, sin embargo, es una falta absoluta de solemnidad, vergüenza y juicio valorativo. Quiero que cuenten quiénes son a través de lo que leyeron. Es muy privado, y de una gran exposición."

Arnaldo André es un hombre de perfil bajo, que últimamente prefiere mostrarse poco aunque tenga un *rating* impresionante con su regreso a la TV en *Soy gitano*. Pero no podía decirle que no a su compañera de tiras y amiga. "Arnaldo sabe que yo lo habría entendido si me decía que no, pero aceptó encantado. Leímos juntos un cuento de Silvina Ocampo, 'El crimen perfecto', que es perfecto porque tiene mucho diálogo; yo hacía la mujer, y él leía el relato. Un cuento maravilloso, con mucho humor negro." La gente deliró al ver otra vez a la pareja de *Amo y señor*. "Yo agradezco que la gente de la Dirección del Libro me tenga confianza, porque no es fácil. Sé que muchos me colocan en un lugar frívolo por haber sido tan famosa como actriz de telenovelas. A mí me gusta salir de cualquier casillero, y llevar adelante ese ciclo me da esa posibilidad. Además, hacer telenovelas es un trabajo muy complicado, del que estoy orgullosa. Siempre me gustó contar historias de mujeres que luchaban por su propia integridad e identidad, siempre hice historias de mujeres que no eran víctimas. Sufrían, pero se sobreponían con su temple. Traté de mostrar a la mujer en sus capacidades todas, no como una cosa que se maneja."

La noche en que la luz baja e intimista del ciclo la obliga a acercar el texto a la cara, Luisa Kuliok está de minifalda de jean, remera negra brillante y una gran flor roja sobre el pecho, espléndida como siempre. La acompaña Maximiliano Guerra, que ese mismo día llegó desde Milán a las seis y media de la mañana, y que aceptó participar de *La mesita de luz* a pesar de tener una agenda sobrecargada. El clima funciona a la perfección: Luisa lee textos de Griselda Gambaro y un cuento oriental de autor anónimo, y el bailarín explica que le gusta leer sentado y cómodo, y que su sueño es poder leer en una plaza, aunque su fama y actividad frenética apenas se lo permiten. Luisa quiere saber si Maximiliano lee en el baño, como ella; pero el bailarín no se lleva libros al *toilet*, prefiere fumarse un cigarrillo. La madre de Guerra, que está sentada entre la concurrencia, confirma que cuando su hijo era adolescente le prohibía leer a Freud; Guerra desobedeció y lo leyó igual, a los quince años, aunque no entendió nada. Hoy, sus libros favoritos son *El hombre mediocre* de José Ingenieros y *El arte de amar* de Eric Frömm. El primer miércoles de julio, la leona Vanina Oneto confesó que estaba enloquecida con *Harry Potter* y leyó *Carta a mi futura ex mujer* de Dalmiro Sáenz, un regalo de su esposo. También confesó que adora los tacos altos, y que la sorprende que la gente piense que se pasa la vida en *joggings*. Luisa confiesa, en cada encuentro, que es una lectora voraz, que no se imagina un mundo sin libros, y que su familia se la pasa leyendo en voz alta aquellos párrafos que les interesan.

La mesita de luz no tiene ninguna intención de hablar de literatura como si los libros fueran entidades complejas alejadas de lo cotidiano. "No nos sentamos con dos micrófonos a hablar de literatura desde lo académico: hablamos desde el lugar del placer. No tenemos que tomar un libro porque corresponde, sino porque es placentero. Hablamos de la gente, no de la crítica, no hacemos teoría: nuestra intención es el contagio. No quiero que este ciclo *enseñe* nada: quiero abrir un espacio para que la gente se pueda vincular. Leer es sanador. Cuando leo un buen libro tengo una sensación física muy fuerte, como si mi cuerpo estuviera en un estado de acción. Es una actividad que no tiene nada de sedentaria, y hasta me animo a decir que es riesgosa. A mí me hace correr la sangre por el cuerpo."

Los próximos invitados de La mesita de luz *serán Lola Berthet (3/9), Gustavo Cordera y Juan Subirá de Bersuit Vergarabat (1/10) y Blanca Cotta (5/11). A las 19 en Biblioteca Centenera, Venezuela 1538 (Informes 4812-3118 int. 102-103).*


FOTO:SEBASTIAN FREIRE

ENTREVISTA

Saldos y retazos

Perdidos o reprimidos, los recuerdos que Sylvia Molloy ha recopilado en *Varia imaginación* (Beatriz Viterbo) remiten a un mundo de herencias y linajes femeninos. *Radarlibros* entrevistó a la autora, de paso por Buenos Aires para presentar su libro y homenajear a su amiga Silvina Ocampo.

POR ARIEL SCHETTINI

Varia imaginación reúne una serie de recuerdos que tienen la apariencia constante de estar en riesgo. El olvido, el pudor, el derrumbe y la muerte amenazan estos pequeños fragmentos sin obra que Sylvia Molloy rescata, como si la vida se construyera al mismo tiempo que se desarma. Viajes, excusas y, a veces, el cambio que produce el tiempo aparecen como los instrumentos de esa amenaza. Detrás de esas migas de pan que se dejan en el camino para intentar volver a casa, se esconde la vida y la obra siempre extraña de Molloy, que siempre vuelve a Buenos Aires con la novedad de un *freak* y la ternura sabia de una maestra de escritores argentinos.

***Varia imaginación* es un texto de retazos autobiográficos, ¿no? ¿Cómo llamaría a esos fragmentos?**

–Me gusta la palabra "retazos". Autobiográficos sí, siempre que uno le dé a la palabra una libertad y una falta de límites que no suele tener. Lo que quise hacer fue trabajar ciertas imágenes o situaciones que me habían quedado en el recuerdo, porque me habían pasado a mí o a otro, y yo oía ese relato. Me importaba mucho lo visual, la imagen, el impacto de algo que se ve o algo que se reconoce o algo que pasa que rompe el orden cotidiano: son como pequeños traumas, sin darle a la palabra ninguna carga psicológica. Por eso lo armé de a pedacitos y no aspira a reconstruir un itinerario, una vida y mucho menos un "yo".

Lo más extraño es que si uno lee una biografía suya que dice: "Sylvia Molloy se doctoró en París, nació en la Argentina, escribía en la revista *Sur*, vive en Nueva York, fue profesora en Yale, Princeton...", parece la vida de una nómade, pero que sin embargo habla de la familia.

–Eso, en cierto sentido, corresponde a cómo nació este libro. Fue un poco el desecho de *El común olvido*, mi última novela. Eran como situaciones que yo recordaba, pero que no entraban en el libro, porque tendría que haberlos sometido a varios procesos de traducción. De hecho, el personaje de *El común olvido* tiene muy pocos recuerdos de infancia. Los ha reprimido, y es como si estos recuerdos fueran una forma de recordar por él. Y por eso creo que están muy marcadas por la idea de una vuelta, de un regreso, de una familia que se ha perdido y de muertes dentro de la familia. Es decir, de alguna manera, son productos del exilio.

Hay una constante en sus libros que tiene que ver con la memoria ligada al erotismo, a la experiencia erótica...

–Me interesa mucho esa conexión y me interesa ver ese erotismo como algo natural, como algo que se mira con curiosidad, donde no hay sensación de ultraje, o de prohibición, o de algo malo. Un erotismo libre, para nada culposo.

Pero tampoco hay una mirada militante por las sexualidades...

–Lo programático no me interesa en la ficción, no me interesa trabajar con ideologías ni hacer afirmaciones que presupongan una ideología. Por eso creo que me detengo de este lado de la ideología. Pero, claro, la gente lee después como quiere leer. Un día me encontré con un texto de crítica que hablaba de *En breve cárcel*, mi primera novela, como una novela de incesto y de la protagonista como una "sobreviviente del incesto". Me quise morir, porque era una medicalización del texto, que lo transformaba en "caso clínico": dejaba de ser literatura. La nota llevaba el erotismo (si a esas alturas podía llamarse erotismo) a un lugar donde yo no lo quería llevar.

Ahora que tiene muchos libros publicados, ¿cómo se imagina a su lector?

–De muchas maneras distintas. Incluso acepto lo de la "sobreviviente del incesto". No me queda más remedio, el libro ya no me pertenece. Sé cómo no me gusta ser leída. No me gusta ser leída por alguien que patologiza los textos. No me gusta ser leída, tampoco, por lectores que se abanderen detrás de mi texto, como texto "representativo" de una postura ideológica. Otra lectura que me incomoda es la que se dio un poco con *El común olvido*. Creo que hay gente que ha leído la novela como una reflexión cultural llena de nostalgia por un mundo que fue en literatura y que ya no es. Y mi intención no era ésa. Era recordar modos de hablar, anécdotas, y personajes muy inteligentes y graciosos que, si bien pertenecían a ese mundo, lo miraban también con ironía, con un saludable escepticismo, sin idealizarlo. Pero creo que es un riesgo al que uno se expone si trabaja con el pasado, y más con un pasado autobiográfico o semi autobiográfico. Todo el mundo piensa que cuando se evoca el pasado, se habla de una época mejor. Y por otra parte, como dije, yo no controlo las lecturas de mis libros. Incluso las más disonantes pueden dar ideas.

Es que, en los últimos años, cambió mucho la perspectiva que había en la Argentina sobre su obra. Antes era una escritora secreta y ahora es "cult".

–Sí (*risas*).

¿Y cómo fue ese pasaje?

–Es raro, creo que *En breve cárcel* era un libro, hasta cierto punto, muy cerrado sobre sí mismo, vuelto hacia adentro, que exigía esfuerzo, hasta devoción, diría... Mientras que en el caso de *El común olvido* se trata, más que de cerrazón, de deriva, donde se busca algo que no está, un lugar fijo, seguro, que desde luego no se encuentra porque ese lugar no existe...

Hay un texto que se destaca sobre el resto en *Varia imaginación*, es simplemente una lista de sustantivos que remiten al mundo de la costura...

–Es apenas narrativo. Quería rescatar esas palabras que ya nadie usa, el vocabulario de la costura de una clase media en cierta época, la de mi infancia. Había entonces el esmero del detalle, de hacer un *tailleur*, pero que las mangas cayeran perfecto, justo así, y que las sisas y que la pinza, y qué sé yo. Yo oía todas estas palabras, las decían mi madre y mi tía, que cosían mucho. Y juré que no iba a coser nunca y no cosí, pero me fascinaban esas palabras...

Bueno, usted no cosió, pero cuando le dije que el libro estaba hecho de retazos, le gustó la idea...

–Me gustó. Además, mi madre tenía un cajón de retazos. Ella iba a una tienda, La Exposición, que quedaba en Santa Fe y Libertad, y tenía su vendedor que le avisaba cuando había liquidaciones y le contaba lo que había, y ella le decía de algún género, de una sarga o de un gros, o lo que fuera: "Me los aparta". Y después iba a comprar esos géneros rebajados o retazos. Después los traía; no se sabía para qué los compraba, pero los ponía en un cajón de retazos que a mí me fascinaba. Es decir, la idea del retazo y de hacer algo con el retazo, a lo mejor, lo heredé de ella.

EL EXTRANJERO

suelo para Hawthorne, quien –a la hora de registrar puntillosamente todo lo que ocurre entre el 28 de julio y el 16 de agosto de 1851– pasa de la sorpresa a la desesperación con un tono que se mueve entre lo cómico y lo sombrío, esa gravedad humorística definitivamente hawthorneana y que marca varias de sus ficciones.

En su logrado prólogo –que ocupa la mitad de las páginas de *Twenty Days...*–, Paul Auster apunta que aquí Hawthorne casi sin darse cuenta consigue "algo que ningún escritor norteamericano había intentado hasta entonces: la meticulosa crónica de lo que ocurre cuando un hombre se hace cargo de un niño". En la contratapa, Russel Banks –el autor de *Aflicción* y *El dulce porvenir*– va todavía más lejos: "Hasta la llegada de Mark Twain, nadie en la literatura norteamericana se había permitido imaginar a los niños".

Hawthorne –tener en cuenta que varios de sus libros de relatos habían sido pensados como literatura infantil– es el mejor padre fundante; hay algo de intrépido explorador en sus descripciones de cómo se desenreda una cabellera de bucles imposible de peinar, se atiende la picadura de una avispa o se consigue meter en la cama a este pequeño "viejo caballero" luego de un día en el que "ha resultado imposible escribir, leer, pensar e incluso dormir.. son tantas las veces que Julian reclama mi atención". Lo que no quiere decir que Julian sea insoportable; lo que sí quiere decir –el escritor es el primero en insinuarlo– que el insoportable era Hawthorne.

Entre tanta domesticidad conejil hay, también, momentos para la epifanía literaria: una visita de Melville –quien consideraba a Hawthorne su benefactor, fue a él a quien le dedicó *Moby Dick* en agradecimiento por los consejos que lo obligaron a "complicar" lo que en principio sería otra historia marinera– en la que "conversamos acerca del tiempo, la eternidad, sobre las cosas de este mundo y del siguiente, y sobre libros y editores, y sobre todas esas cuestiones imposibles que nos mantuvieron despiertos buena parte de la noche". Melville parte al amanecer y Hawthorne –alma en pena– escucha cómo Julian se levanta listo para disfrutar de un nuevo día junto a su papá y su conejo.

El valor de *Twenty Days...* trasciende lo obvia y estrictamente literario: es un libro también agradecible porque no existe edición popular de los magníficos *notebooks* de Hawthorne –sólo se consiguen en carísimas ediciones académicas– y porque vuelve a enfrentarnos a la relatividad del tiempo y de las épocas, y a la inmodificable eternidad de ciertas experiencias universales.

Al final, Julian dibuja garabatos sobre las páginas de Hawthorne (la edición incluye reproducciones del manuscrito en cuestión y de la prolija caligrafía del autor tachada por su vástago), el conejo muere y es solemnemente enterrado (Julian, lejos de entristecerse, se divierte mucho con todo el asunto) y, en la última página, un padre al borde del ataque de nervios, se despide escribiendo: "¡Son cerca de las seis de la tarde y todavía no han llegado! ¡Seguramente estarán aquí, tienen, tienen, tienen que volver esta misma noche! Un cuarto de hora después de escribir lo anterior, ellas han arribado. ¡Todo en orden! Gracias, Dios".

Después de cenar y acostar a los niños –nos cuenta Auster–, Hawthorne le dijo a su esposa que quería que leyera algo que había escrito durante los últimos días.

RODRIGO FRESÁN

Las banderas de la multitud


FOTO: SANDRA CARTASSO

Descubierto recientemente por las editoriales argentinas, hay tres libros del italiano Paolo Virno en las librerías que proponen, en conjunto, una manera de entender las relaciones entre acontecimiento político e historia.

POR VERÓNICA GAGO

¿Cuáles son los modos de historizar la experiencia? Podría decirse que ésta es *la* pregunta del libro *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico* (Paidós, 2003) del filósofo italiano Paolo Virno. La intervención de Virno es precisa: se propone dialogar, incluso, con el debate argentino sobre los modos de historizar la experiencia abierta tras el 19 y 20 de diciembre de 2001 reclamando, para ello, un lector (argentino) capaz de interesarse igualmente por "la 'Historia de la eternidad' de Borges" como por "el destino de los piqueteros".

La polémica disparada por las jornadas de diciembre enfrentó dos bandos: de un lado, las sensibilidades que enfatizaron las continuidades por sobre las rupturas, y se aferraron a los modos establecidos del adormecido pensar crítico local (historicistas) vs. aquellos que festejaron la novedad de los sucesos argentinos, y hallando inspiración en una lectura algo rápida de los textos de la filosofía contemporánea, particularmente francesa e italiana ("acontecimentalistas"). Más allá de los tonos caricaturales que adquirió por momentos, la polémica tuvo el inesperado valor de tornar visible una problemática común: la busca de aquellas claves que constituyen la densidad del presente.

El tono filosófico de Paolo Virno –recientemente descubierto por las editoriales argentinas–, sin embargo, resulta incompatible con este esquematismo, y obliga a considerar con más serenidad un pensar –tramado en una biografía militante– que gira alrededor de la naturaleza del tiempo histórico y las posibilidades actuales de la experiencia política.

Lector atento de Bergson y de Benjamin, Virno encuentra que la inteligibilidad del presente requiere de una interrogación profunda del pasado, cuyo "liderazgo" (sobre el presente y el futuro) lo convierte en fuente privilegiada del pensar. En efecto, el pasado, "en su imagen espacializada", es el tiempo tal como queda "atrás": lo "ya ocurrido". El tiempo cronológico que registra a partir del calendario. Este "pasado" es de una linealidad incontestable: la de la sucesión de los actos realizados. Pero detrás de nosotros, dice Virno, hay otro pasado que, sin embargo, no ocurrió jamás: se trata del pasado como potencia (indeterminada y contingente) que, a diferencia de lo que suponen los aristotélicos, no se realizará en acto.

Dos pasados, dos presentes: la duplicidad preocupa cuando tiene como efecto el olvido de la diferencia entre potencia y acto, desencuentro éste que, en su aparente disfuncionalidad, sin embargo, es el mecanismo encargado de producir historicidad. Lo que preocupa, entonces, no es la duplicidad en sí misma sino el olvido de esta brecha por efecto del sentimiento del "fin de la historia", experiencia posmoderna que Virno asocia con la imagen de un *déjà vu* público en el que todo parece repetirse como parte de un guión fijado de antemano, y donde la práctica humana queda reducida a pura reiteración.

La potencia (*dynamis*) es, para Virno, plural, se trata de *potencias*: la memoria (poder-recordar), pero también la facultad de lenguaje (poder-decir), la fuerza de trabajo (poder-hacer), el intelecto y la disposición indiferenciada al placer. Todas facultades genéricas, infraccionables y no pasibles de realización. Por esto mismo, la potencia no está ubicada en el tiempo: no es un acto latente o una acción hipotética; la potencia, dice Virno, es un "pasado no cronológico". Si el acto no realiza la potencia, la actualiza, la "hace presente". La lengua –como facultad o potencia– se hace presente en el acto de habla, pero sin realizarse. La brecha permanente o el desfasaje constituye de este modo una diferencia entre la realización específica y la facultad que la hace posible fundando la historicidad de la experiencia.

Así, la tesis se despliega: en el posfordismo "se pone de relieve la misma historicidad de la experiencia". ¿Por qué? Porque –sostiene Virno– en nuestra época lo propio de la práctica histórica (coexistencia y discrepancia entre potencia y acto) deviene dispositivo público: "Hoy no hay tarea que no requiera, para su propia realización puntual, la exhibición de aquellas aptitudes psicofísicas genéricas inherentes a la capacidad de producir que siempre exceden la tarea misma. No hay hoy discurso pertinente y eficaz que, además de comunicar algo, no deba ostentar aquel poder-decir (la lengua) que excede siempre el contenido ocasional de la comunicación".

La especificidad del capitalismo es la de ser la primera forma de organización social que se basa en "comprar" una facultad indeterminada, una potencia: la fuerza de trabajo. Potencia que no se compra "materializada" en un producto sino en lo que funciona como su sustrato: el cuerpo viviente del trabajador. La paradoja vuelve a enunciarse así: en el capitalismo, las condiciones de posibilidad de la historia devienen un recurso productivo (significado exacto que Virno da a la noción de *biopolítica*). Es sobre esta trama que puede entenderse el enhebrado minucioso de los artículos de Virno compilados en otro libro de reciente aparición: *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto* (Traficantes de Sueños, 2003), donde se vuelve una y otra vez sobre las características del posfordismo mucho mas allá del discurso de la economía política, y su caracterización de los métodos de organización científica del trabajo. Posfordismo como el nombre de "una constelación sentimental del presente" que hunde sus raíces en la destrucción de la esfera laboral como ámbito privilegiado de socialización y de elaboración de identidades políticas.



Posfordismo es el nombre de "una constelación sentimental del presente" que hunde sus raíces en la destrucción de la esfera laboral como ámbito privilegiado de socialización y de elaboración de identidades políticas.

Aquí es preciso aclarar que cuando Virno habla de "superación de la sociedad del trabajo", no supone un "impacto tecnológico universal" ni, menos aún, un simple "fin" o "emancipación" del trabajo. Éstas han sido, en parte, las sospechas más frecuentes con que se han minimizado entre nosotros algunas de las tesis más generales de la así llamada "autonomía italiana", y muy particularmente la compleja categoría de "multitud" (*Gramática de la multitud*, Colihue, 2003), empleada por el italiano en el contexto del debate contemporáneo para señalar el abandono ("éxodo", según sus palabras) de las modalidades y organizaciones tradicionales de la acción pública. Virno, a través de categorías como las de "ambivalencia del desencanto", destierra cualquier optimismo fácil (no sería comprensible, de otra manera, su teorización sobre el "fascismo posmoderno" incorporada en este volumen), a la vez que historiza las condiciones en que estas formas políticas, sociales, vitales de nuestro presente se han constituido.